Uscire dal mondo dei sogni per entrare nell'incubo: iniziazione e costruzione di realtà in A Nightmare on Elm Street *di Wes Craven*

Alessandro Grilli
Università di Pisa
(alessandro.grilli@unipi.it)

1. *Sollievo ontologico e crisi della realtà*

Se si considerano da un punto di vista storico la letteratura e l'immaginario horror del XX secolo, si viene colpiti dalla precisione con cui anche in un ambito così specializzato e marginale siano riflesse le principali trasformazioni della cultura euroamericana. La cesura più profonda coincide con il progressivo affermarsi, tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Ottanta, dei movimenti contestatari ispirati a vari orientamenti di pensiero critico. La messa in discussione del precedente ordine socio-economico e culturale, rapidamente tradotta in enormi cambiamenti politici e di costume, ha un'eco immediata nell'immaginario pop, dove produce nuovi mostri, nuove paure – in generale nuovi modi di concepire la stessa dinamica del racconto horror. L'invenzione di un mostro (quasi) completamente nuovo come lo zombie, in *Night of the Living Dead* di G. Romero (1968), può ad esempio essere messa in relazione con i nuovi assetti razziali della società statunitense e con le inquietudini che essi scatenano: con il venir meno del regime di segregazione tradizionale, le posizioni del precedente conservatorismo razzista si traducono in forme di ansia culturale dove l'avanzamento sociale della minoranza nera viene facilmente concettualizzato come pericolosa invasione di una massa anonima e risentita. Peraltro il cambiamento più significativo introdotto da Romero nell'immaginario horror consiste in un modo più sfumato e problematico di concepire la contrapposizione tra bene e male, un modo tradizionalmente appannaggio della letteratura 'alta' in opposizione alla letteratura di genere per il consumo di massa. In questa prospettiva gli zombie sono sì il mostro malefico, ma i vivi con cui lo spettatore è spinto a identificarsi non sono più i paladini di un ordine positivo indiscusso, come nei testi del decennio precedente: già a partire dal film del 1968, e in modo ancora più evidente in *Dawn of the Dead* (1978) gli uomini sono gli imperfetti rappresentanti di un ordine sempre meno credibile e difendibile, con cui si viene spinti a

solidarizzare senza perdere di vista le sue mostruose tare strutturali. Questa tendenza è confermata dalla parallela trasformazione subita dai modi di rappresentare il vampiro: fino agli anni Settanta il vampiro è creatura totalmente negativa, come rivela l'abituale assenza di focalizzazione soggettiva in ogni sua rappresentazione letteraria, da Polidori in poi. Con *Interview with the Vampire* (1976), invece, Ann Rice conferisce finalmente al vampiro uno statuto diverso, di mostro malefico ma dotato di soggettività, e perciò comprensibile e almeno degno di interesse. Il processo che avrebbe condotto nel corso di pochi decenni all'idealizzazione del vampiro come super-eroe in *Twilight* di S. Meyers (2005) era già avviato.

La dinamica horror tradizionale era basata invece fino ai primi anni Sessanta sulla contrapposizione senza riserve tra un orizzonte positivo (il modello dell'*American dream* e il mondo generato dai tentativi di realizzarlo, stabilizzarlo ed esportarlo) e un orizzonte negativo, dove la grande varietà delle forme non copriva altro che una stessa unica paura: la paura che la realtà primaria non venisse lasciata libera di continuare ad esistere nella sua forma 'naturale'. Nella stringata formula di Robin Wood, alla base di ogni narrazione horror c'è una stessa idea: "Normality is threatened by the Monster" (1986, 78). Dietro questa definizione epigrammatica, che a ben vedere si attaglia a tutti i racconti di paura, a cominciare dai racconti avventurosi dell'*Odissea*, si nasconde (neanche troppo, in fondo) una delle funzioni principali dell'horror, che è appunto quella di tutelare la norma culturale *mascherandola come naturalità ontologicamente fondata*. L'anomalia del mostro lascia emergere per contrasto un orizzonte di calma e di consuetudine, dove la vita è sempre stata e sarà di nuovo possibile (nella forma avallata dai modelli egemonici del momento) una volta rimossi i pericoli che la minacciano.

Il problema è che la diffusione generalizzata del pensiero critico come effetto dei movimenti di contestazione non permette più di considerare il mondo minacciato dai mostri come una realtà positiva e senza riserve. È sempre più chiaro infatti che se il mostro è un dato negativo che minaccia il mondo degli uomini dall'esterno, quello stesso mondo non è esente da venature problematiche in termini etici e filosofici – per non parlare dell'eventualità che il male esterno sia solo una proiezione di forze intrinseche al sistema. Il male, in altre parole, non è solo una forza che colpisce il bene dall'esterno ma coabita con il bene – per di più in un rapporto nemmeno troppo stabile. Questo dato non è nuovo, ma è certo significativo che fino agli anni Settanta del Novecento la cultura di massa si sia rivelata pervicacemente attaccata al suo manicheismo di fondo, mentre la natura chiaroscurale e problematica dei rapporti tra bene e male sia riuscita ad affiorare solo in pochi capolavori della letteratura borghese, come il *Frankenstein* di Mary Shelley (1818) o *Strange Case of Dr Jekyll & Mr Hyde* di R.L. Stevenson (1886).

Con gli anni Settanta del Novecento sembra appunto venir meno una delle principali funzioni dell'immaginario horror di massa, vale a dire la sua funzione *contrastiva*: rappresentando la negatività come un caos allotrio e irriducibile all'ordine della cultura, l'immaginario pop ha sempre avuto buon gioco nel connotare quest'ultima, per puro effetto di contrapposizione semiotica, come un bene assiomatico. Ma dopo due guerre mondiali, la morte inutile di decine di milioni di persone, e la prosecuzione di quelle tensioni nella politica suicidaria della guerra fredda o nelle convulsioni della geopolitica imperialistica statunitense, non era più così facile immaginare il male esclusivamente come una minaccia esterna.

Nella fase contestataria della cultura postbellica, insomma, la funzione contrastiva dell'estetica horror entra gradatamente in crisi, e con essa la possibilità di configurare la realtà primaria come un sistema di valori assiomaticamente positivi, e pertanto, cosa ben più importante, come uno stato di *sollievo ontologico*. Con questa espressione mi riferisco all'emozione benefica causata dalla possibilità di tornare dall'orrore finzionale alla solida ontologia della realtà primaria. Il diverso statuto ontologico dei due piani – fittizio l'uno, appunto, e 'reale' l'altro – connota l'esperienza primaria, esterna alla cornice finzionale, come una sorta di rifugio, che ci accoglie nella sua ordinarietà neutrale quando ci divincoliamo per sottrarci alla marcata disforia dell'esperienza estetica horror. Grazie a questa dinamica semiotica e psicologica, la realtà primaria finisce così per perdere il suo carattere problematico e chiaroscurale e si configura implicitamente non solo come una condizione ordinaria, ma anche e soprattutto come un bene del tutto positivo.

Come si intuisce facilmente, il 'sollievo ontologico' è un concetto non solo in grado di spiegare in termini psicologici e semiotici il funzionamento dell'estetica horror, ma soprattutto di evidenziarne una possibile causa *finale*. Connotare la realtà primaria come ordinaria, cioè immune dalle emozioni acute negative che caratterizzano il confronto con la realtà finzionale, equivale infatti a rafforzare la consistenza ontologica dell'esperienza non finzionale, e rivela pertanto la forte dimensione ideologica riconoscibile nei temi e nelle strutture dei testi di paura. In questa prospettiva l'estetica dell'orrore è una forma di sofferenza autoinflitta (in regime di finzione, cioè di falsificazione convenzionale), mentre l'uscita dal circuito della mimesi letteraria, il ritorno alla realtà primaria, è il superamento della crisi che ci riconduce alla realtà/verità. Ad accompagnarci fuori è solo un residuo di adrenalina e il sollievo di sapere che la paura esperita era comunque *simulata*, mentre la realtà primaria è, per nostra fortuna, '*reale*'. Esporsi alla finzione orrorosa serve dunque a riconfermare il 'monopolio ontologico' che la nostra realtà culturale ricava dall'opposizione implicita alla disforia di quei mondi secondari, ed esime

dal problematizzare o, dio ne scampi, anche solo dal pensare di poter *modificare*, la solida 'naturalità' dei sistemi egemoniali di valori.

Il venir meno di un'opposizione assoluta tra male e bene converge dunque con la crescente difficoltà di far valere il contrasto tra orrore finzionale e normalità rassicurante della realtà primaria. In termini filosofici, il dissolvimento delle polarità procede di pari passo sui piani dell'etica e dell'ontologia: come non si può più immaginare un bene puro turbato solo da fattori esterni, così è sempre più difficile immaginare che tutto quel male sia prerogativa di un altrove finzionale che non potrà mai raggiungere la realtà dell'esperienza primaria. In altre parole, come è sempre più scoperta e insostenibile la localizzazione del male in un altrove esterno agli spazi della cultura, così è sempre più evidente la dimensione consolatoria e artificiale della dinamica di 'sollievo ontologico': non solo i mostri finzionali non sono altro che riflessi della realtà primaria, ma la realtà primaria stessa, a ben vedere, si rivela come un artificio convenzionale che per tenersi in piedi ha bisogno di tutte le forze dell'ideologia. La paura ultima, in questa prospettiva, è che la stessa opposizione tra finzionale e reale sia solo una polarità semiotica, e non corrisponda a niente di ontologicamente solido e rassicurante.

Non è un caso che proprio negli anni della contestazione, e anzi come una delle sue manifestazioni culturalmente più rilevanti, si sia cominciata ad affermare anche come discorso filosofico la prospettiva del costruzionismo sociale, che, partendo dalla sociologia della conoscenza di Berger e Luckmann, investe orizzonti di pensiero sempre più ampi. Il costruzionismo diventerà infatti di lì a pochi anni un vero e proprio orientamento filosofico generale, fungendo da polo di aggregazione di sistemi di pensiero che coinvolgono, secandoli trasversalmente, gli ambiti della filosofia in senso stretto, della teoria culturale, dell'antropologia, della sociologia, fino a discipline più generali come la linguistica e la semiotica. Anche se osteggiato in ogni campo da resistenze che ne mettono in rilievo la pericolosità e gli impliciti relativisti e nichilisti, il costruzionismo si rafforza e penetra senza difficoltà anche i territori dell'immaginario di massa, ibridandosi in particolare con alcune prospettive della filosofia della mente. Queste ultime a loro volta sono da un lato debitrici più o meno dirette di un dibattito filosofico 'alto', ma riflettono altresì la presenza crescente delle esperienze psicotrope nel discorso della cultura di massa. È in questi termini dunque che si possono intendere al meglio alcune evoluzioni dell'immaginario horror che caratterizzano le produzioni del genere a partire dall'inizio degli anni Ottanta. Esse mettono in primo piano il tema della demistificazione ontologica del mondo esplorando orizzonti in cui la mente (e con essa la sua estrinsecazione in visione più o meno allucinatoria, rappresentazione linguistica e discorso sociale) permette di esplorare quelli che non sarebbe esagerato considerare, letteralmente, i "confini della realtà".

Superando le classiche ‘apparizioni’ soprannaturali (per definizione non realistiche ma non per questo ontologicamente meno essenzialiste), questo nuovo horror esplora l’idea dell’illusione ontologica, focalizzandosi sulla *labilità* delle principali opposizioni che sostengono invece il solido edificio concettuale del realismo: quella tra esperienza primaria e discorso finzionale, quella tra sensazione e immaginazione e quella tra veglia e sogno.

In questa prospettiva, ad esempio, la frontiera che separa realtà e finzione emerge come un fattore di importanza primaria, perché da essa dipende in ultima analisi ogni possibile fiducia nei confronti del carattere ‘reale’ della nostra esperienza. Nelle strutture dell’horror classico, infatti, alla contrapposizione manichea e vittoriosa tra bene e male corrisponde una contrapposizione altrettanto radicale tra finzione e mondo extrafinzionale. Nel nuovo horror dagli anni Settanta in poi, invece, la commistione tra bene e male procede in parallelo rispetto a una tendenza sempre più accentuata a confondere i limiti tra reale e finzionale, come quelli tra veglia e sogno: giunto a questa fase del suo sviluppo storico, il genere horror ha smesso di postulare che il nostro ‘ordine’ possa essere turbato solo dall’esterno, e comincia invece a problematizzarne la solidità e la purezza, mostrandone l’inestricabile compenetrazione con le forze del disordine.

La paura ultima, nel regime di paura simulata proprio del discorso horror, è dunque che il mostro ci insegua anche fuori dai recinti rassicuranti di un gioco di cui lo spettatore cessa ormai di detenere il totale controllo. In termini filosofici più generali, la paura ultima, nella scala delle possibili paure, è che il livello del gioco e quello della realtà ‘reale’ non siano più in rapporto di opposizione ontologica, e che dunque il liberatorio ritorno dal finzionale al reale non basti più a proteggerci.

2. *Convenzioni narrative e novità tematiche*

La trasformazione che le strutture dell’immaginario horror subiscono dalla fine degli anni Sessanta ai primi anni Ottanta del Novecento può dunque essere compresa, in termini generali, come un progressivo spostamento da una dinamica di polarizzazione radicale (manichea, e con finalità in ultima analisi rassicuranti) a una contrapposizione dialettica, in cui i due estremi sono in rapporto di costante influenza reciproca. Nella narrazione horror classica il male fa irruzione entro i confini di un mondo ordinato a partire da un altrove non culturale, senza motivo apparente o a seguito di infrazioni o trasgressioni di vario tipo, che vengono tutte sanate senza residui con l’espulsione degli elementi negativi fuori dagli spazi della cultura. Nelle strutture narrative successive, invece, il bene e il male intrattengono rapporti di sempre maggiore

compenetrazione, che portano a scontri sempre più chiaroscurali e a trionfi sempre più precari. In particolare, come abbiamo visto, questa instabilità semiotica finisce per riverberarsi anche sul piano degli impliciti filosofici, e traduce le tensioni tematiche (quelle tra i protagonisti umani e i mostri) in tensioni formali e filosofiche: la lotta tra i buoni e le forze del male ereditata dal racconto horror classico è sempre presente, ma non è più il punto della storia. Molto più rilevante, a monte di quello stesso scontro, è la lotta tra opposte visioni della realtà, dove la prospettiva tradizionalmente essenzialista è minata dalla possibilità di una disgregazione costruzionistica.

Le due visioni del mondo non si limitano ad essere compresenti, ma agiscono come i poli di una dialettica repressiva. Sappiamo dalla teoria freudiana della letteratura che il discorso letterario è fondato nel suo complesso su polarità dialettiche di questo tipo. Lo spazio letterario si caratterizza in particolare come una situazione strutturalmente propizia al 'ritorno del represso', vale a dire all'emersione discorsiva di contenuti a vario titolo interdetti sul piano sociale. Una visione più ristretta di questa emersione si limita a ravvisarvi i contenuti dell'inconscio freudiano (pulsioni sessuali e violenza antisociale) ma a mio giudizio è bene tenere presente che l'interdetto discorsivo riguarda parimenti (e forse con perentorietà anche maggiore) i contenuti anticulturali, vale a dire tutto quanto sia in grado di destabilizzare il continuo processo di naturalizzazione delle convenzioni. Ecco perché la dinamica di repressione/represso individuabile alla base di ogni discorso letterario si associa facilmente, in questo caso, a due opposte visioni filosofiche, il realismo essenzialista e il costruzionismo radicale. Ancora una volta la posta in gioco è, almeno in apparenza, la conservazione degli stati d'ordine. Ma, mentre nella dinamica manichea lo stato d'ordine era un oggetto puro che si trattava solo di proteggere contro le minacce esterne, ora è la sostanza stessa di quell'ordine a venir messa in crisi. Ciò che una volta rappresentava il bene, uno stato di stabilità e sicurezza cui far ritorno dopo un'esperienza di turbamento e privazione, appare ora come una forzatura, come una pervicace volontà di occultamento che cerca di scotomizzare i limiti convenzionali della realtà, e, di conseguenza, di qualsiasi suo stato ordinato particolare.

Questo significa che la possibilità del convenzionalismo costruzionistico è il vero mostro di cui ci si vuole invano sbarazzare, e che la dinamica di 'ritorno del represso' richiama invece indietro ogni volta. Da alcune proprietà del costruzionismo si ricavano infatti conseguenze radicalmente incompatibili con qualsiasi stato d'ordine si ambisca a trattare come un assoluto: la realtà non è stabile e oggettiva ma è effetto di accordo e di scambio sociale, e come tale non è descritta da principi razionali assoluti o almeno stabili ma da mutevoli norme consuetudinarie. Di conseguenza, non è possibile un sistema etico oggettivo: bene e male sono solo la naturalizzazione di un accordo sociale. In questa

prospettiva, è facile mostrare come le relazioni inscritte nei sistemi linguistici non corrispondano più necessariamente ad analoghe relazioni sussistenti sul piano dei referenti, ma possano rivelarsi al contrario come una copertura ideologica di rapporti sostanziali assai diversi. Dove il linguaggio colloca il bene, insomma, la demistificazione del pensiero critico rileva l'occultamento strumentale di ben altre dinamiche – soprusi, violenza e ingiustizia *strutturali* là dove si vorrebbe solo postulare la bontà di un sistema di vita equilibrato e *necessario*.

A una tensione di questo tipo è riconducibile, a mio giudizio, la struttura tematica e formale di *A Nightmare on Elm Street* di Wes Craven (1984), un film il cui successo tanto grande quanto inaspettato va letto come un indizio della sua straordinaria consonanza con lo *Zeitgeist*. È questa consonanza a legittimare le attenzioni critiche verso un simile oggetto letterario, che altrimenti, per i suoi limitati meriti formali e produttivi, potrebbe senz'altro passare inosservato. Tuttavia un'analisi approfondita dei suoi temi e delle sue dinamiche narrative consente a mio parere di metterne in evidenza gli aspetti più importanti sul piano teorico e storico-culturale, se non altro perché in essi si riflettono con particolare chiarezza le tensioni dialettiche tra rassicuranti presupposti di essenzialismo realistico e la minaccia della disgregazione costruzionistica.

Al progressivo venir meno della nitidezza assiologica corrisponde inoltre – e questo è un altro aspetto di enorme interesse sul piano teorico – un'articolazione a sua volta dialettica del racconto: elementi strutturali propri della vicenda horror nella sua forma classica sono conservati in apparenza, ma a funzioni attanziali ancora chiaramente leggibili corrispondono realizzazioni del tutto inaspettate, che rendono problematica e incerta la decifrazione delle tendenze e dei sistemi di valori del testo. A monte di tutto, lo spettro della disgregazione costruzionistica funge da quadro complessivo dell'analisi, fornendone la prospettiva di massima generalizzazione.

Il primo passo di questa analisi consiste dunque nel richiamare alcune premesse che consentano di mostrare come, rispetto ad alcune caratteristiche strutturali del racconto di paura e dell'horror classico, il caso di *Nightmare* presenti variazioni sostanziali. La premessa più importante è che l'horror contemporaneo, in particolare il film horror, occupa nel sistema dei generi narrativi un posto contiguo e anzi in parte sovrapponibile a quello della fiaba. L'horror è un genere educativo, e dispiega non a caso numerosi tratti strutturali del *cautionary tale*. Tra le 'regole' di questo genere, che tutti conoscono fino a farne oggetto di ripetuta parodia, c'è ad esempio la connessione tra comportamento trasgressivo e punizione, come nella fiaba classica la disobbedienza del bambino è necessaria premessa (e dunque causa) di una punizione per lo più cruenta e spropositata (Cappuccetto Rosso non ascolta le raccomandazioni della mamma e viene per questo divorata dal lupo, che con

l'occasione divora anche una nonna vissuta sempre al limitare del bosco senza alcun problema coi lupi fino alla letale disobbedienza della nipotina…). Se la sovrapposizione è garantita dalla presenza di analoghi elementi ideologico-strutturali, la contiguità si lega invece alla diversa età dei destinatari ideali: bambini nel caso della fiaba, adolescenti nel caso del racconto horror.

La destinazione adolescenziale permette altresì di cogliere nella fruizione del racconto horror contemporaneo residui di funzioni rituali proprie dell'esperienza estetica. Senza generalizzare troppo un discorso che imporrebbe una lunga trattazione di antropologia culturale, basterà qui ricordare che la laicizzazione progressiva della cultura borghese lascia alla fruizione artistica uno spazio che nelle culture precedenti compete alla sfera religiosa o a una dimensione propriamente antropologica delle pratiche sociali. Nella fruizione tipica del film horror, come evento collettivo dove un gruppo di adolescenti si confronta con le proprie paure e fa esperienza controllata di emozioni disforiche derivate tra l'altro dal confronto col soprannaturale, è leggibile una dimensione rituale di cui è facile individuare le funzioni sociali. Più precisamente, la ritualità associata alle dinamiche del *cautionary tale* e al carattere disforico dei contenuti di cui il testo propone l'esperienza sembra configurare le tappe principali di un vero e proprio rito di passaggio: la finalità dell'horror come esperienza spiacevole collettiva del gruppo di adolescenti è infatti analoga a quella che in altre culture assumono le prove rischiose, sgradevoli o disgustose che gli adolescenti devono superare per essere cooptati nel rango degli adulti. I ragazzi che sanno resistere allo spettacolo terrificante senza alterazioni eccessive e senza darsela a gambe mostrano la propria superiorità rispetto alle debolezze infantili e ne danno prova in primo luogo a se stessi e ai propri coetanei.

Una postilla teorica di questo elementare ragionamento antropologico è che la prova di idoneità riconoscibile nella fruizione del racconto di paura comporta non solo una resistenza alle avversità, ma si risolve in ultima analisi in un aggiornamento delle credenze: poiché il racconto di paura si supera nel modo più completo se ci si convince che niente di ciò che in esso si racconta abbia riscontro nella cosiddetta 'realtà', così il giovane supera il livello iniziatico e viene cooptato tra gli adulti quando abbandona l'idea infantile che il mondo sia pieno di mostri e abbraccia invece la comune convinzione che determinate paure non siano 'reali'. Il rito di iniziazione, in questo come in tutti gli altri casi, sostituisce a un soggetto sociale superato un soggetto rinnovato soprattutto a partire dalle cose che è disposto a credere, a pensare e a rendere oggetto di scambio sociale. La crescita dei soggetti sociali, col loro passaggio alla fase successiva dell'esistenza, si compie quando essi mutano la visione del mondo, proprio come i rettili mutano la pelle.

Sul piano narrativo, il *cautionary tale* della narrazione horror si può quindi descrivere tanto in base alle categorie dell'analisi del racconto di matrice proppiana, quanto a quelle della dinamica del rito di passaggio delineate nel classico saggio di van Gennep: in termini proppiani, il racconto-tipo si definisce come una successione di fasi per cui a una situazione di normalità instabile (per la presenza di un soggetto potenzialmente passibile di trasformazione) fa seguito una fase di turbamento avventuroso che presuppone interdetto, trasgressione, prove e loro superamento, per risolversi infine in uno stato di nuova normalità in cui il soggetto è finalmente trasformato e la situazione è pertanto più stabile. In termini antropologici, invece, questo itinerario si descrive come un momento di separazione (dalla condizione iniziale destinata al superamento), seguito da un momento di passaggio vero e proprio e dalla successiva integrazione nel nuovo gruppo sociale.

La struttura narrativa e l'organizzazione tematica di *Nightmare* determinano una tensione costante tra la persistenza di forme tradizionali e il loro aggiornamento tematico (e dunque filosofico e ideologico). Gli elementi standard del *cautionary* tale sono presenti e ben riconoscibili, ma il punto del racconto non è più nell'ammaestramento che si ricava dal confronto col mostro. Le dinamiche narrative e antropologiche sono quelle di sempre, ma la posta in gioco è ora completamente diversa.

Non c'è alcun dubbio che Freddy Krüger corrisponda in modo eclatante ai mostri delle fiabe di paura. Come in tutti i testi horror, la sua mostruosità si traduce in concreto nella sua assimilazione a un animale predatore: i rasoi cuciti al guanto e usati come prolunga delle dita in terrificanti «finger-knives» (7.49) non sono altro che un equivalente funzionale delle zanne con cui il lupo del bosco sbrana Cappuccetto Rosso e sua nonna (o innumerevoli altri mostri sbranano o minacciano di sbranare i protagonisti delle rispettive narrazioni). Analogamente, la sua vocazione predatoria concerne in modo esclusivo la classe dei 'bambini', vale a dire degli adolescenti cui è destinato *par excellence* questo aggiornamento formale della fiaba. Anche in questo, alle spalle di Krueger ci sono gli orchi delle favole, cioè mostri che, pur se in teoria ugualmente pericolosi per tutti, si qualificano elettivamente (e antonomasticamente) come 'distruttori di bambini'.

In Krueger è accentuata inoltre la connotazione sessuale, che ha anch'essa grande rilievo per le dinamiche profonde della fiaba. In lui sono presenti infatti come componente esplicita (in realtà, implicita ma trasparente nelle scene di inseguimento di fanciulle in *déshabillé*, oltre che nella connotazione delle parole con cui lo definisce la madre della protagonista: «*filthy* child murderer», 57.09, corsivo mio) quelle motivazioni sessuali che caratterizzano in modo più o meno diretto i mostri delle fiabe. Uno sguardo freudiano al genere non ha avuto difficoltà a riconoscere dietro molti referenti perturbanti o mostruosi delle fiabe

la traduzione simbolica di una sessualità eruttiva e letale, o almeno pericolosa, prima che il suo addomesticamento permetta di inserirla senza problemi nelle strutture regolate della vita sociale. Al lupo di *Cappuccetto rosso*, o alla Bestia di *Bella e la bestia* corrisponde dunque il passato 'pedofilo' di Krueger, che ad esempio emerge – letteralmente! – nella scena in cui la protagonista si assopisce nella vasca da bagno e gli artigli di Krueger spuntano dall'acqua proprio tra le cosce della ragazza (28:42; Fig. $). Anche la dinamica moralistica sembra quella consueta della fiaba o del racconto di paura e punisce la ragazza che sfida le convenzioni e fa esperienza del sesso in modo prematuro, e dunque irregolare: l'amica di Nancy, Tina, approfitta di un'assenza della madre per perdere la verginità con il suo ragazzo (farlo nel letto dei genitori è un'aggravante, in base alla logica iniziatica che esploreremo nei §§ 4 e 5) e si conquista così il ruolo di prima vittima del racconto.

Nonostante questa ricca messe di indizi, mi sembra di poter affermare che questi elementi tradizionali (il tema sessuale; il desiderio; lo spauracchio della pedofilia ecc.) svolgano solo una funzione di *copertura*, o meglio portino avanti un discorso che è a tal punto consustanziale a una forma letteraria da non potersi più considerare davvero pregnante. I temi nuovi, quelli che rendono *Nightmare* un testo originale e memorabile, e gli hanno meritamente conquistato un posto di rilievo nel canone horror, non hanno a che vedere con sessualità e repressione, ma con l'architettura delle relazioni sociali, e con il loro impatto sulle dinamiche di costruzione di realtà. Anche in relazione alla trasgressione di Tina, la continenza di Nancy nella stessa occasione mostra l'aggiornamento dei sistemi di valori sottesi a strutture narrative fisse. L'autocontrollo di Nancy viene presentato infatti non come rispetto della castità in sé, cosa che dopo gli anni Sessanta sembrerebbe poco plausibile, ma come una manifestazione di responsabilità e di altruismo prosociale («GLEN Please, Nancy? NANCY Glen, not now. We're here for Tina now, not ourselves», 10:20-34).

Mi sembra insomma di poter affermare che il nucleo tematico (e filosofico) di questo film si possa cogliere al meglio considerandone la struttura narrativa come la letteralizzazione di una metafora, una metafora in cui si esprime il principale *cliché* sul soggetto sociale in formazione: 'i giovani vivono nel mondo dei sogni'. Nel film la metafora non è mai esplicitata in questa forma, ma molti indizi convergono verso questa linea di lettura: in primo luogo, il topic dell'incubo non deve far dimenticare che è proprio il sogno in generale il nucleo tematico del racconto. Nella cultura americana, peraltro, il sogno è un concetto cruciale non tanto nella sua accezione propria, quanto in quella secondaria di progetto esistenziale (si pensi solo all'*American dream*). In questa prospettiva, i giovani sono la categoria cui compete *strutturalmente* la vita nel mondo dei sogni, vale a dire la permanenza in un orizzonte dove il vagheggiamento e la potenzialità del "pursuit of happiness" occupano il posto che sarà, più tardi, di

realizzazioni concrete più o meno limitate. Queste ultime definiscono invece, per converso, la condizione di adulto, cioè di un soggetto che ha acquisito la *full Membership*, e con essa la prerogativa di scambiare alla pari conoscenza sulla realtà condivisa. I giovani sognano perché questa è l'attività che li definisce come tali, la «category bound activity» (CBA), per usare la terminologia del sociolinguista Harvey Sacks, che si lega per assioma alla categoria sociale cui sono riconducibili. L'azione concreta, infatti, è preclusa ai giovani per definizione, essendo essa, polarmente, la CBA della condizione adulta.

La trovata fantastica di *Nightmare* consiste appunto nel postulare, come per un 'esperimento mentale', che i 'sogni' dei ragazzi possiedano invece statuto di realtà nel mondo possibile del racconto. Per fare questo non serve poi molto, basta attribuire al sogno le due principali proprietà che caratterizzano la realtà in modo esclusivo: 1. essere oggetto di accordo sociale; 2. essere capace di istituire relazioni di causa/effetto. Su questa base, i sogni di *Nightmare* sono perfettamente reali: i ragazzi sognano tutti lo stesso sogno, come arrivano a scoprire gradualmente riferendo delle proprie esperienze oniriche. Dapprima Tina si confronta con Nancy («TINA Nancy, you dreamed about the same creep I did. NANCY That's impossible», 7.59-8.06), la quale ricaverà poi un ulteriore indizio in tal senso dal racconto di Rod, il fidanzato di Tina accusato dell'omicidio della ragazza. Rod descrive dapprima la peculiarità dell'arma che ferisce («it was as if there were four razors cutting her at the same time, but invisile ones», 30.35-40), e contribuisce a impostare la dialettica sogno/realtà mostrando che l'incubo produce un danno proporzionale all'incredulità con cui viene accolto («I thought it was just another nightmare like the one I had the night before», 30.50-56): non aver creduto alla 'realtà' del sogno gli ha impedito di difendere Tina. Il racconto del sogno precedente scioglie i dubbi di Nancy: «There was this… There was this guy. He had knives for fingers» (30.59-31.07). Il tratto dirimente, com'è ovvio, è che gli effetti delle aggressioni subite nel sogno restano visibili anche nel mondo della veglia. Tuttavia questo non basta a fare di quei sogni la realtà: l'accordo sociale tra gli iniziandi non ha infatti alcun valore. Se il sogno di un giovane vale zero, perché non è 'reale' agli occhi dei soggetti abilitati a riconoscerne lo statuto ontologico, la somma di tanti zero è comunque nulla (dagli impliciti del film emergono piccoli spunti di filosofia politica…). Perché questo valore aumenti, occorre un valore positivo, che può solo essere conferito dal giudizio (cioè dalla convinzione) dei soggetti dotati di *full Membership*. I soggetti sociali completi sono infatti quelli cui compete il giudizio relativo all'ammissione degli iniziandi nel loro circolo, il quale ha, tra i non pochi privilegi, soprattutto quello, appunto, di definire cosa è 'reale'…

Ecco perché la frontiera dello scontro alla base di *Nightmare* non è tanto quella tra i ragazzi e il mostro, quanto quella tra i ragazzi e gli adulti. Dietro al contrasto tematico che oppone il sogno e la veglia non c'è la romantica

ipervalutazione del sogno come mondo di superiore verità; c'è piuttosto una lotta al coltello per il controllo monopolistico sulla definizione della realtà (come dice la madre di Nancy al neurologo, descrivendogli con apprensione la condizione della figlia e patologizzando *ipso facto* le pretese ontologiche della ragazza: «Now she *thinks* her dreams are *real*», 48:38-40, enfasi mia).

Mi sembra difficile negare, insomma, che il modo più produttivo di analizzare questo film sia leggerlo come drammatizzazione di un problema filosofico. Dietro all'inevitabile e stereotipa lotta contro il mostro, che viene articolata nei modi altrettanto stereotipi del *cautionary tale* e del rito di iniziazione, il testo propone infatti una riflessione del tutto nuova sul carattere cruciale, e al tempo stesso altamente problematico, delle dinamiche sociali alla base della definizione stessa di 'realtà'.

La sceneggiatura di *Nightmare* è molto attenta a questo problema, e articola la tematica onirica in un discorso che non si lascia ridurre a una formula semplice: fin dal primo dialogo, la confusione tra sogno e realtà è anticipata scaltramente da una serie di segnali, prima tra tutti la polisemia della parola «real»:

> TINA It was so scary. When I woke up, it seemed like he was still in the room.
> NANCY Sounds like a *real* boogeyman. "One, two, Freddy's coming for you."
> TINA That's what it reminded me of: that old jump-rope song. The worst nightmare I ever had. You wouldn't believe it.
> NANCY Matter of fact, I had a bad dream last night myself. [4:40-57, corsivo mio]

Nell'aggettivo 'real' della battuta di Nancy si sovrappongono le due principali accezioni del termine, quella che dietro la lessicalizzazione colloquiale allude alla dimensione costruzionistica della realtà (in tal caso qualcosa è 'real' – in italiano: 'vero' – in quanto *si conforma senza residui alla sua definizione socialmente condivisa*: 'un vero uomo'), e quella ontologica (qualcosa di cui non si dà solo l'essere in senso predicativo ma esistenziale). È chiaro che questa seconda accezione è decifrabile solo come ironia tragica: mentre il personaggio impiega il termine solo nella prima accezione, lo spettatore intuisce (o sa già) che il Freddy del sogno è un «real boogeyman» perché ha acquisito consistenza ontologica. Significativo in tal senso che alla base di questa acquisizione ci sia la consonanza onomastica con una filastrocca infantile, vale a dire con un testo poetico che è patrimonio della cultura condivisa del sottogruppo sociale dei bambini. A conferire realtà a Freddy non sono solo i fattori legati al crimine dei genitori (che analizzeremo meglio oltre), ma la base di conoscenza condivisa propria di un insieme coeso di soggetti sociali.

Per il resto, il film caratterizza il mondo del sogno in modo da lasciarne intuire la grandissima importanza: come ricorda il neurologo a Nancy, «Everyone's got to dream, young lady. If you don't dream, you go» (47:41-45), e questo significa che il sogno è essenziale per l'equilibrio fisiologico (ed esistenziale) nel suo complesso. Nella prospettiva di questo testo, la natura di questo equilibrio emerge dal contrasto fra sogno buono (quello che tutti devono sognare) e sogno cattivo (quello di cui il film segue gli sviluppi): se il sogno cattivo è quello che *sconfina*, il sogno buono è quello che si manifesta esclusivamente in un altrove psichico. In termini costuzionistici, pertanto, la sua funzione culturale consiste nel rafforzare *per contrasto* la consistenza ontologica della realtà 'reale', cioè di un artificio culturalmente costruito che il sogno aiuta a percepire differenzialmente come essenza e natura.

Nell'economia del film è importante che la scienza non si spinga troppo avanti con le spiegazioni, per non limitare troppo la dimensione di mistero che caratterizza questa esperienza: «MARGE THOMPSON What the hell are dreams anyway? DR. KING Mysteries. Incredible body hocus-pocus. The truth is we still don't know what they are or where they come from» (49:06-18). Si noti infatti che anche le ultime parole del neurologo («where they come from») implicano la possibilità di un mondo onirico dotato di consistenza ontologica, ma radicalmente separato: il sogno è esperibile solo nell'esperienza privata della mente che dorme, cioè in uno stato di coscienza *complementare* a quello su cui si fonda lo scambio sociale.

In questo senso è cruciale la citazione shakespeariana da *Hamlet* (II, ii) che Nancy ode distorta dal filtro del sopore: « O God! I could be bounded in a nutshell and count myself a king of infinite space, were it not that I have bad dreams» (24:26-40), il cui significato, adattato al contesto della ripresa, è che i «bad dreams» sono un agente esterno e *oggettivo*, cioè indipendente dalla volontà del soggetto, che rende impossibile il suo appagamento solipsistico nella fantasia. La citazione shakespeariana, in questo contesto, suggerisce dunque un rovesciamento di prospettiva: la fantasia che rappresenta il mondo come un'entità appagante e rassicurante (il mondo come *vogliamo* che esso sia) corrisponde alla realtà costruita dall'accordo sociale convenzionale, mentre i «bad dreams» sono eruzioni esterne e incontrollabili di elementi che non si possono ridurre a quella visione, e che pertanto la invalidano rivelandone la falsità e l'arbitrio.

Da questa rete di segnali emerge un'idea del sogno conforme alla visione antica, che vi ravvisa l'effetto di una forza esterna e oggettiva, sottratta al controllo mentale del singolo individuo. Ma il tratto specifico di *Nightmare*, innestato su questa visione tradizionale, è altamente specifico, e non si ritrova in altre attestazioni di sogno condiviso, tema di cui non solo la ricerca psicologica, ma la letteratura e il cinema forniscono numerosi esempi, talora di

grandissimo livello artistico: la condivisione del sogno è qui presentata come *segno* della sua 'reale' consistenza ontologica. A mio giudizio questo non è solo l'ovvio segnale di un regime testuale meraviglioso, ma soprattutto del livello di penetrazione delle prospettive costruzionistiche nell'universo fantastico del racconto. La realtà empirica dell'incubo Freddy Krueger è provata da, e dunque *coincide* con, la sua natura di esperienza onirica *condivisa* dalle potenziali vittime. Questo finisce peraltro per implicare che la *condivisione* dell'esperienza, che nel mondo della veglia è condizione necessaria ma non sufficiente a conferire statuto di realtà, nel mondo del sogno si ponga invece come condizione semplicemente sufficiente per l'acquisizione di consistenza ontologica: dal momento che un'esperienza è condivisa, essa è *ipso facto* anche *reale*.

Questo è forse il nucleo tematico più originale e profondo del testo, un nucleo di enorme rilevanza, soprattutto se si considera che la coagulazione ontologica del sogno porta con sé implicitamente la *complementare disgregazione ontologica* della realtà primaria. Più reale e oggettivo si fa il sogno, più onirica e soggettiva diventa la realtà: se il sogno non è più «just a dream» (3.42), ma deriva statuto di realtà dalla sua natura di esperienza condivisa, allora la solidità della realtà primaria, che sembra basata da sempre su un immutabile monopolio ontologico, finisce per sfaldarsi e ridursi a mero effetto di condivisione (e convenzione) sociale… Gli indizi di questa dinamica osmotica tra la realtà e il sogno sono sparsi in più luoghi del testo, e affiorano con la massima evidenza nel misterioso e apparentemente indecifrabile finale (su cui torneremo meglio nel par. 5), che manda in crisi la tradizionale formula del 'sollievo ontologico', vale a dire l'acquisizione onirica della consapevolezza che il sogno è solo un sogno. In *Nightmare* questa chiave non funziona più (ad esempio nell'incubo che Nancy ha a scuola: «NANCY It's only a dream! FREDDY Come to Freddy», 28:00-04), e afferrarla non aiuta più a varcare la soglia da un piano all'altro di realtà.

3. *Titolarità e follia*

Non sorprende che in questa impostazione della vicenda acquistino rilievo due campi semantici in teoria non direttamente correlati, ma di cui il testo aiuta a comprendere la stretta interdipendenza, la 'fiducia' e la 'follia'. Il nesso di quest'ultima col sogno è immediato. Già nella sua definizione psicopatologica, il folle è qualcuno che non sa distinguere il piano della realtà condivisa dalla sua visione idiosincratica (cioè dal sogno). In effetti la vicenda di *Nightmare* si può sintetizzare come un percorso a ostacoli lungo il quale la protagonista viene di continuo ritenuta pazza o sospettata di esserlo, e il cui obiettivo è la

correzione definitiva di questo (pre)giudizio screditante. Questa rilevanza tematica è confermata nel testo dall'insistenza sul lessico della pazzia, che suggerisce una costante sovradeterminazione connotativa del concetto: all'inizio della vicenda, ad esempio, Nancy sottolinea il coinvolgimento amoroso di Rod dicendo a Tina «Oh, he's nuts about you» (5.12-13); anche Tina riprende scherzosamente lo spunto quando chiede all'amica di restare nei pressi mentre lei si apparta con Rod («I mean, don't leave me alone with this lunatic», 10.17-20). Questi riferimenti alla pazzia sono conformi alla semiotica del genere, che si fonda sulla costruzione di aspettative nel destinatario implicito. In questo caso essi configurano una doppia ironia tragica: da un lato alludono al fatto che di lì a poco il ragazzo verrà accusato di un omicidio leggibile come gesto folle (ad esempio dalla madre di Nancy in un dialogo con il padre poliziotto: «Apparently, he was crazy jealous», 19.39-41; ma anche dalla stessa Nancy nel suo confronto diretto con Rod: «You were screaming like crazy», 22.14), dall'altro al fatto che qualunque tentativo di argomentare lo svolgimento soprannaturale del delitto si tradurrà comunque in un'accusa di follia. Quando Nancy chiede a Rod spiegazioni sulla dinamica dell'omicidio, che il ragazzo continua ad attribuire a una presenza estranea, Nancy obietta che la porta della stanza era chiusa a chiave dall'interno, e Rod reagisce con veemenza: «Don't look at me like I'm some fucking fruitcake or something!» (22.18-22). Non soprendentemente, quando Freddy Krueger ucciderà il ragazzo nel sonno, mascherando il delitto da suicidio, il commento della guardia che stacca il cadavere dal cappio è conforme alla falsa pista dell'accusa di follia: «Goddamn crazy kid» (45.18-21).

Una simile ironia tragica va letta nelle battute che attribuiscono a Nancy una forma metaforica di follia, ad esempio quando la madre cerca di impedirle di andare a scuola dopo l'omicidio di Tina, e la ragazza replica «I've gotta go to school, Mother. Otherwise I'll sit up there and go crazy» (20.58-21.01). Ma il più delle volte la taccia di follia corrisponde a ciò che gli adulti pensano di Nancy e del suo comportamento «nervous» (1.04.20), e la ragazza lo sa benissimo («MARGE THOMPSON The doctor says you have to sleep, or... NANCY I'll go even crazier?», 51.57-52.01). Ancora verso la fine del film il padre di Glen esprime la sua opinione sulla ragazza dopo averle impedito di parlare al telefono con suo figlio: «I think that kid is some kind of lunatic or something» (1.04.02-05).

La semantica della follia si presenta insomma come una linea privilegiata di lettura del testo, e permette di cogliere più precisamente l'obiettivo della protagonista, che non è evitare in generale l'accusa di follia, ma modificare i rapporti di forza su un piano di costruzione di realtà: lo scopo di Nancy è sì sfuggire alla minaccia omicida del suo incubo, ma questo è possibile solo a condizione di garantire alla sua peculiare esperienza, e alla peculiare visione del mondo che ne deriva, un riconoscimento generalizzato. Dato che gli

adolescenti condividono l'esperienza anomala della protagonista, l'oggetto del contendere riguarda in sostanza il riconoscimento da parte degli adulti. Questa riformulazione mette in evidenza il rapporto tra la 'follia' e la 'fiducia' cui accennavo sopra: al di là dell'elemento meraviglioso presupposto dalle regole di questo genere letterario, il fronte del conflitto è uno scontro di forze per ottonere 'fiducia', vale a dire un tentativo di affermare il proprio punto di vista come degno di credibilità in maniera condivisa e 'oggettiva'.

Sotto questo rispetto, Nancy svolge un ruolo di mediazione tra i due gruppi: se di fronte agli adulti la ragazza deve giustificare l'anomalia delle sue percezioni e delle sue ipotesi, nei confronti dei suoi coetanei ella assume, per un breve periodo, la posizione del giudice. È lei stessa infatti a richiedere una motivazione razionale e condivisibile di fenomeni che pure già conosce per esperienza privata. Rod è consapevole di questo ruolo 'censorio' di Nancy, e implica che la fiducia della ragazza non sia facile da conquistare («I don't expect you to *believe* me anyway», 29.52-54, corsivo mio). In questo caso, semplicemente, Nancy agisce come cerniera tra la classe degli adulti e quella dei suoi coetanei: da un lato conosce con evidenza certa perché condivide le percezioni, dall'altro si aspetta comunque una qualche forma di giustificazione *razionale* dei fatti misteriosi: «NANCY Well, then how do you *know* that somebody else was there? ROD Because somebody cut her while I watched» (30.07-13, corsivo mio). Sul piano delle strutture drammatiche questa posizione intermedia è congruente con il ruolo protagonistico, con cui si armonizza il fatto che Nancy sarà la sola a superare viva le prove del percorso di iniziazione.

L'incredulità di alcuni personaggi ai contenuti soprannaturali è un topos del genere horror, e si ritrova nei testi più vari con due funzioni principali: la prima è permettere l'accentuazione della crisi, per valorizzare l'effetto estetico di disturbo proprio della dinamica horror; senza un'incredulità più o meno diffusa, il mostro non potrebbe rivelarsi in modo altrettanto incisivo, e la risposta emozionale del destinatario sarebbe meno marcata. La seconda funzione è invece più sottile e forse per questo meno visibile, ma è senz'altro la più importante: opponendo personaggi che credono a personaggi che non credono, viene creata una frattura nel campo dell'ordine culturale, che genera nel destinatario la percezione di una disarmonia e, con essa, *l'aspettativa di un suo superamento*. In altre parole, il disaccordo tra attanti che dovrebbero essere solidali contro il mostro serve a instillare l'esigenza, il desiderio e l'*aspettativa* del momento in cui quella divergenza sarà risolta, quando finalmente tutti i punti di vista disomogenei saranno allineati. Inutile dire che questa è una *feature* base dell'horror commerciale, tra i cui obiettivi ideologici c'è promuovere il desiderio di comunità e l'adesione agli stati d'ordine sociali e culturali. In *Nightmare* il topos dell'incredulità ha due tratti specifici: esso pervade la vicenda in misura atipica (cosa che però non deve sorprendere, visto

il rilievo tematico del sogno), e soprattutto è articolato in modo da delineare un'opposizione coerente tra due gruppi sociali omogenei: gli adolescenti e gli adulti. Questo invita a considerare con grande attenzione i modi in cui il testo presenta i rapporti tra i ragazzi e i loro genitori.

Fin dall'inizio è chiaro che la funzione dei genitori consiste nella neutralizzazione degli elementi salienti che emergono dalla percezione dei ragazzi: una volta preso atto che Tina si è svegliata con il corpo graffiato («TINA Just a dream, Ma. TINA'S MOM Some dream, judging from that», 3.42-47) la madre offre una spiegazione neutralizzante del fenomeno atipico, e la traduce all'istante in un'ingiunzione pratica («Tina, honey, you gotta cut your fingernails or you gotta stop that kind of dreaming. One or the other», 4.01-06). L'incredulità, insomma, viene introdotta sin dall'inizio del film come una cifra del rapporto genitori/figli, confermando le funzioni sociali dell'adulto nella creazione di uno stato d'ordine di cui il genitore si pone *ipso facto* come attivo custode. Questo è coerente con la gerarchizzazione culturale delle categorie di adulto *vs* bambino, che ha tra le sue proprietà definitorie la distribuzione differenziale della titolarità. In termini derivati dalla teoria della regolazione sociale di Harvey Sacks, la categoria sociale del 'bambino' è tra quelle dotate di 'delega della salienza': ciò significa che il bambino (come tutte le categorie con analoghe proprietà) può in teoria esprimere quello che vuole senza alcun freno perché tutti i suoi enunciati sono *a priori* depragmatizzati. Questo è un dato ben noto: il discorso del bambino (o del minore, come in questo caso) non ha lo stesso peso del discorso dell'adulto in termini di riconoscimento potenziale; gli stessi ordinamenti giuridici sanciscono questa disparità: il minore non vota, cioè non ha titolo a esprimere un'opinione politica *effettuale*; e fino a una certa età non ha nemmeno diritto al consenso in faccende che riguardano la sua persona, come l'attività sessuale. In generale, il minore – si noti bene: *esattamente come il disabile psichico*, cioè il pazzo – non è titolare del proprio rapporto con la realtà ma ha bisogno di un tutore che ne rappresenti gli interessi.

Queste considerazioni mostrano che la questione della credibilità e della titolarità a esprimersi sul mondo vanno inquadrati nel contesto di un rapporto di potere. Questo potere è reso meno perspicuo nella vita reale dal discorso relativo all''interesse' della persona tutelata, mentre la trama del film è strutturata in modo da facilitare lo smascheramento dell'ideologia implicita nel concetto stesso di 'tutela'. Che in *Nightmare* il rapporto genitori/figli sia un rapporto autoritario è evidente, dato che esso è fin troppo vistosamente conforme al rapporto parentale stereotipico. Ma la vicenda è articolata in modo tale che l'autorità dei genitori, cioè in ultima analisi il loro *potere* sui figli, si esprima nell'ambito che è oggetto privilegiato della mia riflessione in questo studio, cioè sul piano della costruzione di realtà: in *Nightmare*, il potere dei

genitori sui figli si esprime in primo luogo nel rifiuto di un avallo cognitivo sul mondo.

La sperequazione di titolarità è clamorosa nell'articolazione 'giudiziaria' della vicenda: il rappresentante antonomastico del gruppo degli adulti è un maschio bianco che è anche il capo della polizia locale, e, guarda caso, è anche il *padre* della protagonista. Questa sovrapposizione dei ruoli può avere una spiegazione neutralizzante in ragioni di economia attanziale: meglio non moltiplicare i personaggi, che altrimenti rendono necessarie scene di raccordo e trasferimento dell'informazione inutilmente dispendiose. Ma questa sarebbe solo una falsa spiegazione: sul piano simbolico è cruciale che il poliziotto sia anche il padre di Nancy, a conferma della sostanziale omologia dei ruoli. Il poliziotto è colui cui compete professionalmente l'accertamento della verità dei fatti in un episodio di infrazione della legge. A lui spetta chiedere conto dei fatti ai testimoni coinvolti, e *decidere*, in base a superiori criteri di sua competenza, quali hanno statuto di realtà e quali invece vanno respinti nell'altrove della fantasia. La decisione del poliziotto/giudice è ciò che ha valore di realtà, nel senso che ogni altro soggetto del gruppo sociale sarà tenuto a conformarsi a quella visione e a farla propria. Il padre ha di fatto lo stesso ruolo: non solo le culture patriarcali lo investono di autorità effettiva sugli altri familiari, ma la sua funzione si estrinseca appunto nel farsi rappresentante attivo dei valori del gruppo, posizione che gli consente di esercitare un potere sugli altri soggetti e imporre come 'vera', cioè 'reale', cioè in ultima analisi *normativa*, la sua visione delle cose.

Questa dinamica emerge nel modo più chiaro nella gestione degli *accounts*: il padre, come un giudice, vale a dire *in quanto giudice*, è nella posizione di esigere dagli altri soggetti una spiegazione del loro punto di vista (in termini di percezioni, resoconti, spiegazioni ecc.), e sta a lui e non ad altri decidere se e quando dare credito a quelle spiegazioni. Uno scambio tra il Lt. Thompson, la sua ex-moglie Marge e la loro figlia Nancy all'indomani della morte di Tina Gray è particolarmente istruttivo in proposito:

> LT. THOMPSON [*a Nancy*] God knows you need time, but I sure would like to know what the hell you were doing shacking up with three other kids in the middle of the night, especially a lunatic delinquent like Lane.
> NANCY Rod is not a lunatic, Dad.
> LT. THOMPSON [*a Nancy*] You have a sane explanation for what he did?
> MARGE THOMPSON Apparently, he was crazy jealous. Nancy said they'd had a fight.
> NANCY It wasn't that serious.
> MARGE THOMPSON Maybe you don't think murder is serious.
> NANCY [*alterandosi*] How can you say I don't take her death seriously? (19.21-50)

Ai genitori (divorziati ma solidali almeno per quanto riguarda la definizione di realtà) compete la razionalizzazione degli eventi, che comportano l'applicazione di classificazioni coercitive: nel linguaggio corrente, «crazy» definisce 1. letteralmente, chi ha una percezione della realtà non condivisa («lunatic»), 2. metaforicamente, chi ha emozioni estreme come la gelosia («crazy jealous»), ma anche 3. chi compie azioni devianti e patologiche («lunatic *delinquent*», corsivo mio). I tre significati, come si vede, non sono sovrapponibili, ma vengono trattati come se lo fossero: chi è pazzo non vive le emozioni in modo controllato, e pertanto *non può non* essere responsabile di azioni criminali.

Questo esempio conferma uno dei principali fondamenti teorici della Membership Categorization Analysis di Harvey Sacks, vale a dire che le categorie sociali hanno in primo luogo la funzione di fornire spiegazioni condivise. I genitori sono liberi di attribuire questa condizione al sospettato («lunatic delinquent», «crazy jealous»), e non devono fornire ragioni per questa attribuzione. Viceversa, Nancy è tenuta a fornire una spiegazione «sane», cioè conforme a un criterio di ragione 'oggettiva', che però sarà tale solo se riconosciuta come tale dalla parte sovraordinata. Anche il termine «serious» compare nel dialogo con una fluttuazione antanaclastica dei significati: nella seconda battuta di Nancy, «serious» significa 'di grande entità', tale cioè da giustificare un'azione estrema come l'omicidio. Nella replica della madre, invece, al termine viene sovrapposto l'ulteriore significato di 'moralmente rilevante'. La successiva replica di Nancy lascia intendere invece una più ampia portata di «serious», in cui affiora la valenza di 'gnoseologicamente cogente', cioè tanto 'reale' quanto 'meritevole di adesione esistenziale'. Insomma: i rapidi scambi di questo breve dialogo confermano al di là di ogni dubbio che si tratta di un confronto che ha per oggetto i ruoli di titolarità nei processi di costruzione della realtà, cioè di ciò che è 'vero' e che in quanto tale va ritenuto «serious». La cosa emergerà pienamente più tardi, quando la stessa Marge rivelerà a Nancy che sono i genitori stessi, tutti insieme, a essersi macchiati di un omicidio (58.15), mettendo così in luce la sua falsa coscienza e il carattere strumentale delle sue rivendicazioni moralistiche.

La costante *accountability* della posizione di Nancy è il modo più cospicuo in cui si manifesta la sua posizione subordinata in una dialettica di potere, ma non è l'unico: anche la costante richiesta di fiducia ai ragazzi fa parte di una strategia sistematica di destabilizzazione delle loro istanze di autonomia percettiva. I genitori chiedono continuamente alla figlia di avere fiducia in loro («MARGE THOMPSON Please, Nancy, trust us. NANCY It's not you I don't trust. It's just...», 47.51-06), anche se questo tipo di fiducia si esprime in richieste che, alla luce dei dati specifici della vicenda, si configurano come delle vere e proprie

proiezioni di volontà omicida: pur sapendo che i figli si svegliano dal sonno con ferite di ogni tipo, i genitori sembrano non avere altra preoccupazione che farli dormire il più possibile (MARGE THOMPSON Nancy, trust your mother for once, please. You'll feel better when you get some sleep. NANCY [*indignata*] Feel better?», 53.01-09).

Sul versante opposto, la sfiducia degli adulti nei confronti dei ragazzi è costante e senza eccezioni: dopo che Nancy, nella clinica neurologica, emerge dal sonno controllato portando con sé un cappello di feltro in cui è addirittura scritto il nome di Freddy Krueger, la madre delegittima le richieste razionali della figlia arroccandosi su una posizione difensiva fondata interamente sull'obbligo di fiducia culturalmente prescritto ai figli nei confronti dei genitori: «NANCY So did you ask Daddy to have the hat examined? MARGE THOMPSON I threw that filthy thing away. I don't know where you found it or what you're trying to prove...» (52.10-20).

La situazione che stiamo analizzando sembra insomma un caso da manuale della dinamica che Harvey Sacks riconduce epigrammaticamente al problema di «who owns reality?», cioè a un problema di titolarità nei ruoli di costruzione di realtà. In un dato sistema sociale, dove tutti i soggetti sono definiti da categorie gerarchizzate nelle quali vengono sussunti indipendentemente dalla loro volontà, la *full Membership* risulta una proprietà che spetta solo ai membri delle categorie apicali. In questo senso, l'azione definitoria degli adulti, cioè la «category-bound activity» della condizione adulta, è delimitare culturalmente i confini di *ciò che può essere considerato reale* rispetto al resto. L'oggetto ultimo del testo è dunque la distruzione del mondo del sogno (che infatti è regressivo e riporta i ragazzi alla condizione infantile o fetale) per sostituirlo con il cosiddetto 'mondo reale', cioè con un oggetto socialmente condiviso ma definito unilateralmente dalla categoria dominante. La realtà, lo si vede chiaramente nei dialoghi di questo film, non è più un dato oggettivo, essenziale, preesistente all'azione sociale, ma un perturbante prodotto di scambio di conoscenze, scambio che avviene per di più in base non a criteri di razionalità oggettiva ma di mera affermazione di *potere*:

> NANCY It's this guy. He's after us in our dreams.
> MARGE THOMPSON *That's just not reality*, Nancy.
> NANCY [*tirando fuori il cappello da un cassetto*] It's real, Mama. Feel it.
> MARGE THOMPSON [*cercando di toglierglielo di mano*] Give me that damn thing.
> NANCY It even has his name written in it. (52.32-51, corsivo mio)

Come si vede, nel momento in cui la percezione idiosincratica della ragazza non è più limitata all'esperienza onirica, ma si estende ai dati dell'esperienza

sensibile (la ragazza ha riportato un oggetto fisico dal mondo del sogno a quello della veglia, e lo ostende alla madre proprio per avere un suo avallo *sensoriale*: «Feel it»), la madre continua a difendere la propria linea di sedicente razionalizzazione, mostrandone le radici di fatto arbitrarie e autoritarie. L'insostenibilità della versione adulta dei fenomeni è accentuata da alcuni dettagli, che emergono nel resto di questa stessa scena: la madre è tutt'altro che monolitica nella sua posizione, come mostra il suo atteggiamento di instabilità emozionale e la sua inclinazione all'alcolismo (ci torneremo sopra più avanti); e nel difendere questa sua incoerenza, la donna non ha altro mezzo che la violenza (e infatti è qui che emerge il primo segnale della volontà di costrizione fisica della figlia, colpita da uno schiaffo per aver detto qualcosa di perfettamente logico e sensato):

> NANCY You call this feeling better? Or maybe I should grab that bottle and veg out with you. Avoid everything happening to me by just getting good and loaded. [*la madre la schiaffeggia*]
> MARGE THOMPSON Fred Krueger can't come after you, Nancy. He's dead. Believe me. I know.
> NANCY You knew about him all this time and you've been acting like it was something I made up?
> MARGE THOMPSON Nancy, you're sick. There's something wrong with you. You're imagining things. You'll feel better when you sleep. It's just as simple as that.
> NANCY Screw sleep!
> MARGE THOMPSON Nancy, it's just a nightmare.
> NANCY That's enough. (53.09-54.06)

Nonostante le falle clamorose della sua realtà, e le evidenti simmetrie delle posizioni nel dialogo con sua figlia, la donna fa ricorso dapprima a un atteggiamento autoritario (lo schiaffo), seguito subito dopo da una richiesta di fiducia («Believe me») che rivela per ciò stesso la sua radice autoritaria: i ragazzi chiedono di essere creduti ma non vengono creduti perché la loro versione è 'irrazionale'; la madre chiede invece di essere creduta e si aspetta di esserlo *anche se* la sua versione non spiega tutti i dati disponibili, *anche se*, soprattuto, la sua stessa posizione è screditata dalle alterazioni percettive riconducibili all'abuso di alcol, come la figlia le ha appena fatto notare.

Alla base di questa asimmetria ci sono le gerarchie dei sistemi di categorie sociali, che attribuiscono alcuni poteri solo alle categorie superiori. La base ideologica di queste prerogative è un impalpabile costrutto detto 'conoscenza' («I know»), che conferma come le dinamiche foucaultiane di potere-sapere pervadano l'azione sociale ben al di là del discorso clinico e specialistico. Da questo sapere della madre, infatti, procedono alcune affermazioni che le nostre

competenze di repertorio ci fanno percepire come perfettamente concatenate, ma che, a uno sguardo appena più attento, sembrano un'applicazione manualistica delle teorie di Foucault: dal fatto che la madre *sa* («I know» – *The Subject and Power*), ella deriva l'autorità per patologizzare la posizione della figlia («Nancy, you're sick» – *Histoire de la folie*), patologizzazione che rivela subito, nella proposizione successiva, la propria radice giudiziaria («There's something *wrong* with you», corsivo mio – *Surveiller et punir*). La condanna punisce il delitto di non conformità percettiva («You're imagining things») e viene seguita da una sentenza che, date le peculiarità della vicenda, suona come una ominosa condanna a morte («You'll feel better when you sleep»).

La conclusione di quella che, più che la battuta di un personaggio, si presenta come un breviario di microfisica del potere è una frase fatta che rivela il mostruoso potere della normalizzazione: «It's just as simple as that» significa infatti che l'evidenza percettiva o la problematizzazione analitica non hanno titolo a contestare quello che la visione autoritaria della realtà propone come luogo di aggregazione obbligatoria del consenso. 'Semplice' è dunque, esattamente come 'normale' o 'naturale', uno dei dispositivi ideologici grazie ai quali la visione dominante viene imposta alle vittime del potere, che la devono far propria in nome della sua conformità immediata e totale al modello normativo. Come nel caso della 'normalità' o della 'naturalità', pertanto, la 'semplicità' consiste nell'amputazione di tutti gli elementi non conformi, e rende credibili le spiegazioni portando artificiosamente a coincidere l'*explicans* e l'*explicandum*.

4. *Onora il padre e la madre*

A questo punto sappiamo come riconfigurare lo schieramento delle parti in *Nightmare*: la dialettica alla base della vicenda, quella che in termini narratologici oppone il protagonista all'antagonista e in termini morali il bene al male, non riguarda tanto Nancy e il mostro Freddy Krueger, come indurrebbe a credere l'ovvia decodifica letterale del testo, ma, a un livello più sottile e profondo, il gruppo dei ragazzi e il gruppo degli adulti, cioè figli e genitori. Il memorabile, colorato mostro Freddy Krueger, che ha contribuito in modo determinante al successo del film, e che è riuscito a crearsi uno spazio nel canone contemporaneo dei mostri pop, mobilita l'attenzione e l'energia emotiva del destinatario a un punto tale che c'è bisogno di un'approfondita analisi sacksiana e foucaultiana per riconoscere l'effettivo scontro di forze al centro di questa vicenda. In *Nightmare*, infatti, i genitori sono veri e propri rappresentanti di forze negative, sia in senso proprio (cioè in base alle azioni che i personaggi

compiono nella vicenda e alle loro conseguenze), sia in senso figurato (cioè per le valenze connotative che possiamo attribuire al loro comportamento).

In senso proprio, il comportamento dei genitori aggrava senz'altro le difficoltà dei ragazzi, che si vedono occultare informazioni preziose per la loro incolumità («NANCY Fred Krueger, Mom. Fred Krueger. Do you know who that is, Mother? Because if you do, you better tell me, because he's after me now», 52.51-53.01). Come abbiamo visto, l'atteggiamento difensivo dei genitori non esita a delegittimare i figli anche in presenza di dati concreti («MARGE THOMPSON I threw that filthy thing [il cappello di Krueger] away. I don't know where you found it or what you're trying to prove», 52.14-21), e si traduce in una solidarietà complice con gli altri adulti ai danni dei ragazzi («MARGE THOMPSON [*al telefono con l'ex-marito*] Donald, she said she grabbed it off his head in her dream. No, I'm not crazy. I'm holding the damn thing right here in my hand. I don't know where she *really* found it», 51.29-42, corsivo mio; qui «really» è l'ennesima spia testuale di come la 'realtà' interna al film sia socialmente costruita: le parole di Marge escludono a priori che essa possa essere definita da un soggetto privo di titolarità come la figlia, per di più in un ambito svincolato dal controllo sociale come il sogno). La mancanza di titolarità dei figli è tale che, anche quando Nancy chiederà aiuto al padre per catturare il mostro («NANCY Just come here and break the door down in exactly 20 minutes. Can you do that? LT. THOMPSON Yeah, sure», 1.10.56-11.05), il padre percepirà la richiesta come depragmatizzata, e non farà quello che pure ha promesso. Questa rappresentazione degli adulti come inaffidabili e millantatori proprio nella loro pretesa di controllo sul reale si traduce nell'ennesima disconferma infantilizzante anche nel momento dirimente dell'azione:

> NANCY [*parlando dalla casa, dietro le sbarre della finestra*] I've got him trapped! Help! Where are you?
> SGT. * [*rispondendo di lontano*] Everything's gonna be all right! Everything's under control!
> NANCY Get my dad, you asshole! (1.21.44-54)

Questa discrasia comunicativa è il primo passo di un vero e proprio dramma relazionale. Le interazioni tra figli e genitori canalizzano le informazioni su piano distinti e disomogenei: i figli parlano la lingua della referenza, i genitori quella del contatto fàtico e simbolico. Quando Nancy chiede aiuto al padre tra venti minuti esatti, lei intende la richiesta in senso proprio mentre il padre, rassicurandola in modo generico («Yeah, sure»), vuole solo manifestarle un affetto *completamente avulso* da qualsiasi forma di adesione razionale.

In una prospettiva appena più ampia, tuttavia, il male dei ragazzi non è solo riconducibile a ma è addirittura *causato dai* genitori, nel senso che lo

scatenamento del mostro è diretta conseguenza delle loro azioni. Il principale snodo di trama del film consiste infatti nella rivelazione che essi si sono macchiati anni prima dell'assassinio *extra legem* di Freddy Krueger, che torna dunque come fantasma demoniaco a tormentare i loro figli:

> MARGE THOMPSON You wanna know who Fred Krueger was? He was a filthy child murderer who killed at least twenty kids in the neighborhood. Kids we all knew.
> NANCY Oh, Mom.
> MARGE THOMPSON It drove us crazy when we didn't know who it was, but it was even worse after they caught him.
> NANCY Did they put him away?
> MARGE THOMPSON The lawyers got fat and the judge got famous but somebody forgot to sign the search warrant in the right place, and Krueger was free, just like that.
> NANCY What did you do, Mother?
> MARGE THOMPSON A bunch of us parents tracked him down after they let him out. We found him in an old abandoned boiler room where he used to take his kids. […] We took gasoline, we poured it all around the place and made a trail of it out the door, then lit the whole thing up and watched it burn. But he can't get you now. He's dead, honey, because Mommy killed him. I even took his knives. [*mostra i coltelli alla figlia*] So it's okay now. You can sleep. (58.05-51)

Per quanto l'originario intento di proteggere i ragazzi non vada necessariamente contestato, la sua connotazione positiva è annullata dal peso ben maggiore che le azioni trasgressive dei genitori acquistano in base al codice del genere. La trasgressione della legge, infatti, anche se a fin di bene, è costruita nello *slasher film* come infrazione di un tabù, la cui rilevanza vincolante corrisponde alla necessità strutturale di promuovere al massimo grado dinamiche di trasgressione/punizione. Proprio perché riconducibile a esigenze di logica narrativa, il carattere moralistico dell'horror si conferma come un elemento del codice, e rende visibile una volta di più il rapporto privilegiato che lega le forme letterarie alle norme morali, radicate nella cultura e capillarmente diffuse nel senso comune.

Nell'articolazione dei significati specifica di *Nightmare*, i genitori sono dunque la causa del male per il fatto stesso di aver trasgredito la legge: di fronte alla sentenza che scarcera il pedofilo condannato, essi hanno optato per un sistema di giustizia personale e sommaria che, se da un lato ha i tratti di una vendetta ben motivata, si configura dall'altro come un *vulnus* inferto allo spirito della cultura, che si incarna nell'ordinamento giuridico (si noti che l'azione violenta è intrapresa da un gruppo emotivamente alterato: «it drove us crazy»).

Da non sottovalutare la dimensione girardiana di questa punizione (*tutti* i genitori insieme contro *il* presunto pedofilo), che assume i tratti della violenza unanime, e si conferma per ciò stesso vicina a uno dei nuclei problematici più profondi della cultura americana, il linciaggio. In base a tutti questi elementi, la posizione dei genitori si indebolisce fino a sembrare arbitraria, a prescindere dalle loro giustificazioni soggettive.

Da questo assetto delle forze, si evince che il mostro Freddy Krueger simboleggia il male su due diversi livelli: sul piano del 'significante', Krueger è incarnazione del male in quanto pedofilo assassino; sul piano del significato, però, egli è il male in quanto incarnazione della colpa dei genitori, che si confermano come rappresentanti inadeguati dell'autorità e dell'ordine culturale. La cosa non deve sorprendere, visto che il profilo culturale della vicenda è interpretabile – lo abbiamo accennato sopra e lo vedremo meglio nel paragrafo seguente – come un percorso iniziatico, un rito di passaggio che introduce i giovani verso l'età adulta.

Che i genitori siano l'oggetto ultimo del sospetto alimentato dalla vicenda ha un'interessante conferma intertestuale. Quando Nancy torna a scuola dopo la morte di Tina, e dunque in una fase ancora precoce della vicenda, il film include un breve segmento di una lezione di inglese, dove le parole dell'insegnante su *Hamlet* fungono da trasparente segnale metatestuale, in quanto suggeriscono una linea di lettura sovradeterminata della stessa storia del film:

> What is seen is not always what is real. According to Shakespeare, there was something operating in nature, perhaps inside human nature itself, that was rotten. A canker, as he put it. Now, of course, Hamlet's response to this and to his mother's lies, was to continually probe and dig. Just like the gravediggers always trying to get beneath the surface. (23.09-41)

Il punto è: quanti livelli ha la sovradeterminazione? Certamente in prima battuta la funzione di queste parole dell'insegnante è corroborare il tema di fondo del film: «What is seen is not always what is real» significa che la realtà non va circoscritta all'esperienza sensoriale condivisa, ma va intesa in senso più ampio, ad esempio considerando reale anche il mondo dei sogni. Queste frasi sono dunque un orientamento fin troppo trasparente sulla trama, poiché investono il personaggio di Nancy del ruolo di rappresentare le ragioni di questa realtà 'estesa'.

Ma esiste un secondo livello di sovradeterminazione, che non è legato agli stereotipi del codice horror bensì ai temi specifici di *Nightmare*. Questo livello, di cui è ragionevole presumere non fosse del tutto consapevole nemmeno Wes Craven, si lega ai possibili referenti dell'espressione «there was something operating in nature, perhaps inside human nature itself, that was rotten». Il

destinatario è orientato a ricondurre queste parole a Freddy Krueger, la cui perversione sembra il referente più corretto di «canker». Ma il significato dell'ipotesto si oppone a questa lettura: il dubbio e l'indagine di Amleto non investono la malvagità di patenti criminali, bensì la doppiezza e la cattiveria dissimulata delle persone care, a cominciare dalla madre. L'espressione «his mother's lies», in senso proprio riferito a Gertrude, anticipa come ominoso segnale metatestuale i numerosi indizi del comportamento doppio e insidioso della madre di Nancy, e del gruppo degli adulti in generale. L'ipotesto shakespeariano incoraggia dunque la lettura di *Nightmare* come parallelo almeno concettuale di *Hamlet*, cioè come uno scontro generazionale in cui vecchi e giovani, in senso massimamente generale, si contendono il monopolio della titolarità. Solo chi uscirà vincitore dalla lotta, in altre parole, sarà legittimato a circoscrivere (e a imporre agli altri) i confini di ciò che è vero («real»).

Oltre che per le loro effettive responsabilità nella vicenda, l'articolazione dei significati di *Nightmare* attribuisce agli adulti un ruolo fortemente compromesso anche in base a importanti segnali connotativi. A essere enfatizzata in primo luogo è la convergenza tra le istanze di protezione e i dispositivi di controllo. Le attenzioni che la madre di Nancy rivolge alla figlia dopo la morte di Tina sono a metà strada fra il contenimento infantilizzante e vere e proprie forme di ostilità rimossa:

> MARGE THOMPSON Nancy?
> NANCY What, Mother?
> MARGE THOMPSON Don't fall asleep in there. You could drown, you know.
> NANCY Oh, for Pete's sakes.
> MARGE THOMPSON It happens all the time. I've heated up some warm milk for you.
> NANCY Warm milk? Gross. (32.25-40)

Proporre «warm milk» a una ragazza adolescente è un chiaro elemento *Raperonzolo*: trattare la figlia *letteralmente* come una lattante significa negare l'emergere della sua soggettività adulta, e conferma la costruzione del destinatario implicito di questo film (come della maggior parte dello *slasher horror*) come un adolescente alle prese con la fastidiosa sollecitudine infantilizzante dei genitori. L'apprensione irrealistica per il possibile annegamento nella vasca da bagno veicola inoltre, in una sorta di negazione freudiana, una sorta di desiderio di cancellazione della figlia, che si sta rivelando sempre più insopportabile proprio in quanto sempre più lontana dalla dipendenza neonatale. Anche nel momento culminante della rivelazione del crimine commesso («Mommy killed him», 58.29), Marge si serve di

un'espressione di *baby talk* che infantilizza l'interlocutrice, e che sembra ambire a perpetuare la distribuzione differenziale dei ruoli (madre protettrice *vs* figlia protetta). Ma questo assetto non può durare nel tempo, perché i figli crescono e la loro soggettività adulta si esprime proprio nell'autonomia sempre maggiore dalla tutela parentale. In questo disagio dei genitori, e nel contrasto che ne risulta nei confronti dei figli, affiora una delle principali coordinate strutturali del genere, che, come vedremo meglio tra poco, si fonda sulla necessità di trascrivere anche sul piano strutturale e tematico le forme di un rito di passaggio all'età adulta.

La sintesi tra le due istanze implicite nella posizione adulta (la volontà di bloccare i figli nella condizione infantile e l'ostilità rimossa causata dalla paura di non riuscirci) emerge a mio parere in uno degli elementi che caratterizzano i genitori con maggiore costanza: il loro ininterrotto desiderio di mettere i figli a letto e spingerli a dormire. Mettere i figli a letto, credo non ci sia bisogno di argomentarlo, è una delle CBA degli adulti nei confronti dei bambini. Ma questa azione, quando è attestata al di là della sua funzione pratica quotidiana, come in questo film, appare fortemente sovradeterminata. Mettere a letto si configura infatti in primo luogo come un modo di azzerare l'agentività dell'interlocutore, conculcandolo in uno spazio di pura conservazione passiva. Le connotazioni omicide di una simile dinamica posizionale non sono difficili da cogliere, soprattutto in una lingua come l'inglese, dove 'put to sleep' si riferisce all'eutanasia praticata sugli animali. La vicenda specifica di *Nightmare*, per di più, istituisce un'equazione esplicita tra dormire e morire validata tanto dal sapere comune (dove il sonno è 'fratello della morte') quanto dall'ipotesto amletico («To die, to sleep, | To sleep, perchance to dream», atto III, scena I), che si conferma così come una delle direttrici profonde dei significati del testo.

A partire da queste premesse, tutte le attestazioni di questo tema si caricano di risonanze sapide e sinistre. Si comincia con il padre-poliziotto che ricorda a Nancy, che è andata alla stazione di polizia per sapere come sta Rod dopo l'arresto, qual è il posto delle bambine la sera:

> LT. THOMPSON What are you doing here? At this hour, you should be home in bed.
> NANCY I just wanna see if he's okay.
> SGT. GARCIA Nancy, take my word for it. The guy's sleeping like a baby. He's not going anywhere. (43.57-44.07)

Anche in questo scambio, come altrove, le battute sono sinistramente sovradeterminate. Qui ad esempio le parole del Sergente Garcia confermano l'infantilizzazione mortuaria associata al dormire («The guy's sleeping like a

baby») e determinano una risonanza ironico-tragica dell'ominosa precisazione «He's not going anywhere».

Analogamente, il ricovero di Nancy nella clinica neurologica ha lo scopo di spingerla a dormire il più possibile («This'll help you sleep», 50.49), in modo ormai privo di fondamento, dopo che il suo primo incubo si è dimostrato 'oggettivamente' (cioè con una contestuale rilevazione ECG, e l'incanutimento istantaneo di una ciocca di capelli della ragazza) traumatico e fuori controllo. Questa è la linea battuta dalla madre nei giorni successivi («You'll feel better when you get some sleep», 53.07-08; «Nancy, you are going to get some sleep tonight if it kills me», 1.07.49-54; si noti nuovamente l'ironia tragica delle parole di Marge, qui completamente ubriaca, che morirà in effetti come conseguenza indiretta del sonno di Nancy). Anche il padre, dopo la morte di Glen, non sa esprimere la sua sollecitudine se non spingendo la figlia a dormire («LT. THOMPSON Now, look, you just get yourself some rest, please. Deal? NANCY Deal. LT. THOMPSON I love you, sweetheart», 1.11.24-28).

Tutti questi indizi delineano insomma una coerente strategia semiotica di rappresentazione degli impulsi di tutela come una forma di dispositivo di controllo; la cosa è evidente da uno scambio dopo il funerale di Rod, quando il padre di Nancy suggerisce di secluderla in casa, mentre la madre annuncia di volerla far ricoverare in una clinica del sonno, dove si potrà finalmente obbligarla a dormire («LT. THOMPSON Better keep her home for a few days, until she gets over the shock of this. MARGE THOMPSON I've got something better. I'm going to get her some help», 47.04-12). La cosa emerge in modo clamoroso nella decisione della madre (altro elemento *Raperonzolo*) di blindare la casa con sbarre a porte e finestre. Per i vicini di casa (genitori del fidanzatino di Nancy, Glen) la cosa si spiega secondo una logica elementare di ordine/disordine sociale: «MRS. LANTZ Marge is just being cautious, what with her being all alone and Nancy acting so nervous lately» (1.04.12-21). Come a dire: l'instabilità indotta dalla separazione coniugale causa la follia della ragazza («nervous»), che rende prudente («cautious») il suo contenimento. Ma a Nancy non sfugge che l'impulso di protezione è una trappola mortale:

> NANCY Mother! What's with the bars?
> MARGE THOMPSON Security.
> NANCY Security? Security from what?
> MARGE THOMPSON Not from what, from whom. Come down to the cellar with me and I'll tell you. (56.21-44)

Quello che invece le sfugge è il 'perché misconosciuto' sotteso al comportamento della madre e degli adulti in genere. Attraverso una miriade di indizi, infatti, il film istituisce un collegamento sistematico tra l'affetto

protettivo riversato sui ragazzi e gli effetti omicidi che esso, paradossalmente, riesce a conseguire. A ben vedere, però, il paradosso è solo apparente: con la sua estrinsecazione ostinata, irrazionale e implacabile, l'affetto protettivo suggerisce infatti un radicamento in un'ostilità censurata e rimossa, come quella leggibile nell'ansia che la figlia possa annegare nella vasca da bagno (sopra, p. $). Controllare, intrappolare, esautorare, inibire sono l'altra faccia della medaglia della protezione, e rivelano una volontà di distruzione che *coincide* con la volontà di quel mostro che pure i genitori pretendono di combattere. La 'protezione' di Nancy blindata in casa trasforma dunque la casa in un equivalente simbolico trasparente dell'utero/bara di tanti miti parentali e amorosi: nel tentativo di tenere la figlia sotto controllo, la madre la espone a un rischio di morte in cui è simbolicamente adombrata l'illegittima inibizione del suo sviluppo come soggetto sociale. Per risolvere i suoi problemi, dunque, e sconfiggere il mostro, la ragazza dovrà in primo luogo liberarsi dalla stretta iperprotettiva e letale dei suoi genitori.

5. *Riti di passaggio e costruzione di realtà*

Il racconto horror, in particolare lo *slasher film* soprannaturale che in ambito cinematografico ha contribuito a ridefinire il genere tra gli anni Sessanta e Novanta del Novecento, si struttura intorno a un nucleo di elementi fissi riconducibili senza sforzo alla dinamica del rito di passaggio. La prevalente fruizione di questi testi proprio in una fascia d'età adolescenziale e la conseguente costruzione del destinatario implicito come un adolescente confermano, se mai ve ne fosse bisogno, che l'esperienza estetica dell'horror assolve in modo più o meno diretto funzioni che in culture tradizionali competono a veri e propri percorsi iniziatici, capaci di sancire la separazione dell'adolescente dal gruppo dei bambini e la sua integrazione nella società adulta. Anche nel caso dell'horror, il rito di passaggio cifrato nella trama di base si configura come una prova di forza/resistenza/abilità: deve affrontarla e superarla il soggetto che ambisca a far parte del gruppo sociale gerarchicamente sovraordinato. In molte culture tradizionali la prova ha una simbologia legata a funzioni concrete, e consiste nella dimostrazione di capacità venatorie (l'uccisione dell'animale che garantisce la capacità di provvedere ai bisogni di sussistenza del gruppo); nel racconto horror la prova si identifica invece con la sconfitta di un antagonista mostruoso, assimilabile in parte all'animale anche se con valenze simbolicamente più astratte (l'eliminazione dell'elemento anticulturale che conferma la capacità del soggetto di tutelare lo spazio della cultura).

In *Nightmare* questa struttura iniziatica sembra ripresa in modo molto lineare; essa è però sovradeterminata dai significati specifici del testo, che vale la pena di mettere in evidenza. La prova di forza e abilità che Nancy e i suoi coetanei devono affrontare consiste infatti, come ci si aspetta, nel combattere un mostro tanto originale nel dettaglio quanto prevedibile come tipologia. Sul piano dei significati profondi, però, la sostanza di questa prova iniziatica consiste non tanto nello sfuggire a Freddy Krueger, quanto nell'affrontare gli adulti per acquisire la loro stessa titolarità e partecipare con pari diritti al processo di costruzione sociale della realtà. In questa riformulazione filosofica della prova di iniziazione, diventare grandi significa farsi prendere sul serio e non essere neutralizzati come persone che 'vivono nel mondo dei sogni', cioè come qualcuno le cui esperienze e i cui bisogni non sono idonei allo scambio intersoggettivo.

In questa prospettiva, al 'significante' della maturità che si acquisisce con la sconfitta del mostro corrisponde il 'significato' della titolarità che si acquisisce con la sconfitta dei genitori: il mostro è infatti un correlato simbolico della forza negativa esercitata dai genitori – una forza inferibile solo per via indiziaria ma del tutto indubitabile. L'indizio principale, come abbiamo visto nel par. 4, è la mancanza di sincerità degli adulti, che risulta esiziale non tanto per il carattere moralmente negativo della menzogna, quanto per la disconferma ontologica che essa presuppone. L'insincerità dei genitori è necessaria conseguenza dal fatto che essi non considerano reale, e quindi ontologicamente vincolante, tutto ciò che i figli hanno da dire. La forza distruttiva dei genitori, pertanto, non si esprime in un impulso di ostilità tra pari, ma opera attraverso gli impliciti della disconferma. È negando la realtà del punto di vista dei figli che i genitori li condannano alla morte della non esistenza.

Come abbiamo anticipato sopra, dunque, Freddy Krueger non riveste una funzione antipodica rispetto ai genitori: per quanto paradossale questo possa sembrare, dato che nell'antefatto i genitori si sono coalizzati per combatterlo, egli è piuttosto *un loro rappresentante simbolico*. L'infrazione alla norma giuridica che determina il suo ritorno soprannaturale è il *trait d'union* più evidente e diretto, ma la costante negazione ontologica dei ragazzi implicita nelle azioni degli adulti costituisce la sostanza di questa omologia. Non è solo per caso, insomma, che il comportamento dei genitori, nonostante gli obiettivi dichiarati, finisca per procurare ai figli danni sempre più gravi. Gli esempi si estendono anche al di là dei tanti ostacoli posti da Marge e Donald Thompson sul percorso della figlia; anche in altri contesti, la negazione dell'evidenza e delle proprie responsabilità da parte degli adulti impedisce la strategia strategia dei ragazzi e porta alla morte in prigione di Rod Lane (35.00 sgg.; 41.00), così come il controllo censorio esercitato dal padre di Glen («I don't want that kid hanging around with our son anymore», 1.04.23-26) impedisce al ragazzo di ricevere

informazioni cruciali e ne determina la morte (1.08.18-30). In sostanza, l'autorità dei genitori si esplica nell'interdizione: i problemi non vengono affrontati ma solo *negati* e spazzati sotto il tappeto, dove continuano però a esistere e ad agire (a danno esclusivo dei ragazzi).

Come se questo smascheramento indiziario della tutela parentale non bastasse, il film suggerisce l'equivalenza genitori-mostro in modo anche più esplicito: nella scena in cui Marge Thompson racconta a Nancy l'antefatto della trama, la donna tira fuori dal bruciatore del riscaldamento gli artigli del mostro criminale e li esibisce alla figlia come una prova dello scampato pericolo: «Mommy killed him. I even took his knives. So it's okay now. You can sleep» (58.29-51). La ragazza ha una reazione di turbamento che il destinatario attribuisce all'evocazione del mostro, ma che l'interprete è in grado di ricondurre alla rivelazione subliminale, istantanea e inequivocabile, dell'identità sovrapposta di mostro e genitori: si noti che la madre tiene il guanto artigliato nella propria mano, rivelando il parallelismo delle dita e la congruenza delle forme (Fig. *); si noti, soprattutto, che la scena ha luogo in un «boiler room», cioè in uno spazio analogo a quello dove il mostro era stato intrappolato e ucciso (57.58).

È chiaro insomma che, dopo tanti elementi *Raperonzolo*, il film introduce un inaspettato elemento *Biancaneve*: la madre è in realtà una matrigna in sostanziale competizione con la figliastra; il processo inarrestabile della crescita, che sta per trasformare la bambina adolescente in un'adulta, mette in crisi il ruolo della donna destinata a sfiorire, la quale reagisce con un impulso ostile (l'impulso è esplicito nelle fiabe, ma attenuato dallo spostamento simbolico in un racconto a base 'realistica' come *Nightmare*). Il movente rivalitario della madre-matrigna ha una conferma soprattutto nel repertorio: il contesto simbolico e narrativo dove lo sviluppo sessuale e sociale della ragazza si accompagna a un comportamento destabilizzante ai limiti dell'omicida da parte della madre è infatti *par excellence* la fiaba tradizionale, dove la madre-matrigna ha la funzione del mostro, cioè, nella logica del rito di passaggio, la funzione dell'ostacolo che la ragazza deve superare per accedere allo status di donna adulta.

Nel sistema simbolico di *Nightmare* l'asse del rapporto madre/figlia è però solo parte di uno scontro più ampio: al di là di questa rivalità legata alle prerogative dell'identità femminile, il conflitto più generale oppone agli adulti i ragazzi che lottano per farsi riconoscere come soggetti di realtà condivisa. Il trionfo completo della protagonista, pertanto, cioè la sua acquisizione dello status adulto a pieno titolo, significa sì, in astratto, *sconfiggere gli adulti*, ma poiché la lotta con gli adulti si realizza sul piano del rapporto con i genitori, essa si traduce in concreto in due distinti ostacoli da superare, la madre e il padre, che vanno affrontati con specifiche strategie.

Il confronto con la madre viene gestito in base alla logica dell'alternanza generazionale: lo scontro determina una sorta di scambio osmotico tra il soggetto in formazione, che accede ai privilegi della nuova identità sociale, e il soggetto maturo, che vacilla e recede *abbandonando* i privilegi dell'identità matura. Una replica di Marge a Nancy è particolarmente rivelatrice in tal senso:

> I was just trying to protect you. I didn't see how much you needed to know. You face things. That's your nature. That's your gift, but sometime you have to turn away too. (1.13.28-48)

La maturazione di Nancy viene riconosciuta esplicitamente nelle parole della madre, e spiegata come un'urgenza conoscitiva («I didn't see how much you needed to know») che è di per sé anche forza morale («You face things»); la radice più remota del concetto è ovviamente nell'idea kantiana di minorità come fiducia acritica nell'autorità della tradizione, cui si contrappone l'esercizio illuministico della ragione proprio dei soggetti maturi. Come spesso succede, però, la stilizzazione letteraria, soprattutto se in testi semplici come quelli della letteratura di consumo, accentua le forme dello scambio simbolico sottese agli snodi di trama, in modo da delineare contrasti più nitidi e salienti. Una procedura interessante e frequente, che interessa l'horror anche in altri ambiti, è quella che si verifica qui: beni non esclusivi (come la verità, l'attendibilità, l'autorevolezza), che potrebbero tranquillamente essere condivisi da più parti senza reciproca diminuzione, vengono invece riconfigurati come beni esclusivi, vale a dire come quantità finite la cui distribuzione determina un gioco a somma zero. Nel rapporto tra Marge e Nancy la maggiore credibilità della figlia non implica *logicamente* una diminuzione della credibilità della madre, ma il testo sceglie di rappresentare questo rapporto come un *travaso* di qualità positive, in modo da confermare lo schema *Biancaneve*: man mano che Nancy diventa più forte e consapevole, la madre rivela una crescente fragilità, che culminerà con la sua uscita di scena. Già in precedenza la madre era stata rappresentata come debole e disorientata (*, Fig. $), ma è solo con queste parole («sometime you have to turn away too») che il suo attaccamento alla bottiglia viene esplicitamente ricondotto a un'incapacità/nolontà di gestire il peso della consapevolezza, cioè la responsabilità che deriva dal ruolo di soggetto legittimato a definire la realtà.

La dinamica del 'travaso' fornisce indirettamente una prova rilevante di uno degli assunti di partenza di questa analisi: lucidità, conoscenza, affidabilità non sono qualità assolute, ma sono i modi in cui si estrinseca la *ownership* della realtà. Il fatto che Nancy e Marge non possano essere adulte insieme rivela insomma che il controllo sulla realtà come costruzione sociale non ha niente a

che vedere con la verità ma è un fatto di *potere*, che in quanto tale si manifesta solo in modo competitivo e *differenziale*.

Si noti in particolare che il travaso, cioè lo scambio di ruoli tra madre e figlia, fa leva anche sul fatto che entrambe hanno un'esperienza scissa del mondo: per Nancy la scissione è tra esperienza sensibile e sogno, per la madre tra razionalità complice e stupore alcolico. Nel momento in cui Nancy consolida la propria posizione nell'empiria condivisa cominciando a controllare gli sconfinamenti dell'orrore onirico, la madre abbandona la presa sul reale condiviso e si rifugia sempre più nell'alterazione etilica. I due stati alterati, ebbrezza e sogno, si rivelano dunque equivalenti funzionali, in quando riflettono analoghe difficoltà di radicamento nella realtà condivisa (e forse non è un caso che queste difficoltà sia proprie del soggetto femminile, che in tal modo può essere rappresentato in posizione subordinata anche nella condizione adulta). Gli stati alterati sono infatti un ambito di protezione soggettiva, ma il loro carattere privato ne fa dei pericolosi antagonisti del pensiero socialmente controllabile. Ecco perché la prevalenza dello stato privato rispetto a quello socializzato è sintomo patologico; ecco perché, soprattutto, l'affrancamento dalla propria fragilità privata impone che lo stigma potenziale venga dirottato verso altri soggetti.

Nancy supera dunque le prove di iniziazione rivelandosi eroica e piena di risorse nello sconfiggere il mostro Freddy Krueger; sul piano simbolico il successo è sancito dal baratto dell'idiosincrasia onirica con l'ubriachezza antisociale della madre (proprio mentre la ragazza mette in atto il suo piano ingegnoso contro il mostro, la madre è ubriaca fradicia, 1.07.50 ss.). Giudice supremo della gara resta comunque il padre, rappresentante apicale del gruppo degli adulti. Se esautorare la madre costituisce la prima prova, convincere il padre costituisce la seconda e più importante parte del percorso iniziatico. Significativamente, peraltro, il padre verrà convinto solo grazie al successo di Nancy nella prima prova, cioè attraverso l'esautorazione/espulsione della madre. Nel momento in cui il mostro è stato attirato e intrappolato nella realtà sensibile, Nancy riesce ad ottenere l'aiuto degli adulti, che però arrivano solo quando il mostro ha già attaccato la madre addormentata, che porterà via con sé (1.24.34-25.12). Questa scena, che costituisce il finale chiuso del film, costituisce un vertice abbagliante del kitsch di cui così spesso danno prova i film horror. Ma se ci riprendiamo dallo stupore estetico e consideriamo i significati profondi dell'azione, vediamo che in questo finale viene sancita definitivamente la dinamica dello scambio simbolico: Nancy può accedere alla condizione adulta solo *sostituendosi alla madre*, e con l'avallo supremo e indiscutibile del padre, che mentre la moglie fa ciao ciao con una manina ischeletrica sprofondando in un aldilà vaporoso e azzurrino si sente rivolgere dalla figlia esasperata la domanda: «Now do you believe me?» (1.25.18-20).

In questo particolare la prova iniziatica rivela ulteriori elementi della logica sottesa al rito di passaggio. Il fallimento iniziatico dei tre amici, che non sono riusciti a convincere nessuno e sono stati quindi uccisi dal mostro, era in qualche misura anticipato dalla loro incapacità, a differenza di Nancy, di assumere un ruolo attivo nei processi di conoscenza. I loro genitori, in particolare, avevano manifestato fino in fondo una vitalità e una perentorietà non negoziabili (si pensi ai genitori di Glen, che riescono di fatto a tenerlo lontano da Nancy e lo lasciano morire per questo, 1.05.32-46; il padre commenta con soddisfazione la sua prodezza con le parole « You've just gotta be firm with these kids, that's all», 1.05.47-50). Nancy risulta invece vittoriosa, ma la vittoria sancita dal suo controllo sul mostro è altresì in rapporto osmotico di causa-effetto con la sparizione della madre. La cooptazione iniziatica dipende insomma tanto dalla condivisione che premia finalmente il punto di vista dell'iniziando quanto dalla sua capacità di sostituire il predecessore in una dinamica di avvicendamento. Dove l'avvicendamento non riesce, come nel caso dei tre amici, il ragazzo muore; dove riesce, a morire non può che essere la madre.

Dopo questo finale 'chiuso', con il 'trionfo' di Nancy che finalmente dimostra al padre di non essere solo una ragazzina sognatrice, il film prosegue con una scena destabilizzante e misteriosa, che ha la funzione di 'finale aperto'. Al di là delle ovvie esigenze commerciali e di genere, per cui il finale aperto è anche una dichiarazione di disponibilità alla serializzazione (cosa puntualmente avvenuta nel caso di *Nightmare*), questa scena richiede un supplemento di attenzione ermeneutica, perché è qui che affiorano forse nel modo più esplicito le inquietudini costruzionistiche da cui ha preso le mosse questa mia lettura. Il finale 'aperto' è introdotto da uno scambio in cui Nancy sbandiera con aria trionfante a Freddy Krueger, che ha appena portato via Marge Thompson, la formula base del 'sollievo ontologico', vale a dire la consapevolezza appena conquistata della differenza ontologica che oppone realtà e fantasia:

> I know the secret now. This is just a dream. You're not alive. This whole thing is just a dream. I want my mother and friends again. (1.26.47-27.03)

Attraversando quindi la porta di fronte a sé, Nancy si ritrova improvvisamente in una situazione in cui sua madre e i suoi tre amici morti sono nuovamente vivi, e in cui tutto è meraviglioso e perfetto. Tuttavia la nebbia che sale all'improvviso, in modo incongruo per quella situazione, lascia presagire un nuovo intervento di Freddy Krueger, che puntualmente ha luogo, confermando il carattere disforico dell'epilogo.

A me sembra che in questo epilogo sia cifrato il problema filosofico generale del film. Nella prospettiva del racconto, infatti, il rapporto tra realtà e sogno

esprime la stessa dialettica dello scontro che sussiste tra ragazzi e adulti: lo statuto di realtà, come la tutolarità del soggetto adulto, si configura come un bene esclusivo (cioè come un gioco a somma zero) che dipende da una lotta per il riconoscimento ontologico. Nella realtà primaria il conflitto tra il sogno e l'empiria condivisa, come il conflitto tra ragazzi e adulti, non è mai veramente paritario, ma l'ipotesi fantastica di *Nightmare* consiste proprio nell'esplorare la possibilità che il gioco avvenga per una volta ad armi pari. Nell'ultimo scambio prima dei titoli di coda, vengono contrapposte infatti una situazione di normalità ideale (la madre che smette di bere, la bella giornata, gli amici tutti presenti e felici) e il ritorno dell'incubo. L'obiettivo è la conquista del monopolio ontologico; ciascuna delle due condizioni lotta per dimostrare che *l'altra* è destituita di fondamento:

> MARGE THOMPSON They say you've bottomed out when you can't remember the night before. You know, baby, I'm gonna stop drinking. I just don't feel like it anymore. Did I keep you awake last night? You look a little bit peaked.
> NANCY No. I guess I just slept heavy.
> GLEN LANTZ [*che nel frattempo è arrivato in auto, insieme a Tina e Rod, a prendere Nancy*] You believe this fog?
> MARGE THOMPSON Oh, I believe anything is possible. (1.27.43-28.17)

Se volessimo depotenziare gli impliciti di queste ultime parole, che sono anche le parole su cui il film si chiude, potremmo leggerle come la battuta polisemica ad effetto tipica del finale aperto. Ma a me sembra più produttivo ricondurle al tema filosofico di fondo: esse sono infatti anche un segnale dell'inquietudine suscitata dal venir meno del 'sollievo ontologico', cioè della tradizionale rassicurazione basata sulla solida contrapposizione tra realtà e sogno. Come questa scena rivela, i rapporti tra empiria condivisa e fantasia idiosincratica non sono più risolvibili, come un tempo, in modo univoco e definitivo: nell'epoca della fluttuazione costruzionistica e psicotropa, a valle di una tradizione di progressivo affrancamento dai puntelli della metafisica e del sacro, la realtà non è altro che il prodotto di un accordo instabile, sottoposto a tensione incessante. L'orrore di *Nightmare* consiste proprio nel dar corpo a quest'ansia filosofica, la più diffusa dal secondo dopoguerra a oggi: che i confini della realtà non siano una barriera solida e definitiva, ma che vadano continuamente rinegoziati con le fragili armi del consenso intersoggettivo.